

PAPER

AVANCES EN LA INVESTIGACIÓN SOBRE LOS VÍNCULOS ENTRE EL CINE POLÍTICO SOCIAL DE LOS '70 Y EL CINE POLÍTICO CONTEMPORÁNEO

ACOSTA, Silvia Fátima; SCHIFANI, Manuelsiacosta16@gmail.com ; manuschifani@gmail.com

FADU, UBA

Resumen

En la siguiente ponencia presentaremos los avances de nuestra investigación sobre las relaciones entre el cine político social de los '70 -centrados en los films de Grupo Cine Liberación y el de sus principales integrantes- con el cine político contemporáneo. Presentaremos los objetivos iniciales que buscaban dar cuenta de las obras cinematográficas y de los aportes "teóricos" del Grupo Cine Liberación, con particular interés en los rasgos formales de su filmografía con el fin de descubrir tanto en sus propuestas estéticas y temáticas como en la forma en que concibieron sus prácticas, los rasgos que se proyectan en la cinematografía política y social contemporánea. De la recopilación y análisis del material audiovisual y bibliográfico, nos centraremos en un corpus filmico de cuatro films, dos realizados por autores referentes del Grupo Cine Liberación correspondientes a la década de los '70 -El camino hacia la muerte del viejo Reales 1974) de Gerardo Vallejos y Los hijos de Fierro (1975) de Fernando "Pino" Solanas- y dos correspondientes a la contemporaneidad -Sipohi el lugar del Manduré (2011) de Sebastián Lingiardi y: La guardería (2016) de Virginia Croatto. En base al análisis formal de estos films veremos qué elementos se repiten y de qué forma, cómo se relacionan con la construcción de realidad y cómo se ubican dentro de la tradición cinematográfica argentina. A partir de este análisis buscaremos volver a pensar algunos conceptos que nos permiten reunir estos films, tratando de contestar qué entendemos como cine político, qué vínculos podemos trazar entre la vanguardia política de aquellos años y el cine político y social

contemporáneo, qué de aquella época resuena hoy en las decisiones estéticas de los nuevos realizadores, cuál es su relación con la militancia, y cuál es el lugar de las condiciones materiales de realización (recursos tecnológicos) en la construcción de imágenes políticas.

El cine como actividad cultural se construye a través de una mirada particular de lo real. Esto nos permite entender al cine como una actividad ideológica y por lo tanto política. En nuestro país, ya desde los orígenes del cinematógrafo, podemos encontrar una tradición donde las problemáticas sociopolíticas aparecen de forma central. Esta tradición llega hasta la actualidad, siendo la década del 60 y 70 el momento de mayor efervescencia y el puntapié que dará inicio al cine político moderno en la Argentina, estableciendo las estrategias formales de donde partir. El cine contemporáneo no es ajeno a esta tradición y cruza puentes referenciales con el pasado para revisarlo y construir una mirada propia. En el siguiente trabajo buscamos dar cuenta de estos cruces con el pasado analizando cuatro films: dos que corresponden a los 70 -Los hijos de Fierro (1973-1975) de Fernando 'Pino Solanas' y El camino hacia la muerte del viejo Reales (1969-1971) de Gerardo Vallejos- y dos films contemporáneos -Sip'ohi, el lugar del manduré (2011) de Sebastián Lingiardi y La guardería (2015) de Virginia Croatto. El corpus fílmico está compuesto por films que se acercan más al documental y otros que proponen una postura ficcional, esto se da ya que pretendemos analizar películas con una postura política tanto desde su forma como desde su contenido, más allá de las fronteras -posiblemente ficticias- entre la ficción y el documental.

Si bien tendremos en cuenta las diferencias y similitudes de los estatutos que componen ambas 'epistemes', consideramos que el cine político social recurre a cruzarlas en su afán por construir un mensaje que dé cuenta de una problemática de su tiempo, es por eso que las películas se cruzan entre sí más allá de la diferencia contextual, como forma de construir una mirada del mundo. Emilio Bernini propone pensar a la ficción y al documental como 'epistemes' diferentes que, a su vez, contienen cada una distintas modalidades narrativas aglutinadas de tal forma que conforman los diferentes géneros posibles para construir conocimiento. Mientras que el documental mantiene un vínculo directo y distinguible con el mundo, la ficción se aleja de estos parámetros teniendo la posibilidad de 'escaparle a la verdad' creando, a la vez, verosimilitud dentro de los patrones acordados por cada género. Bernini plantea que en la contemporaneidad el cine que cruza estas 'epistemes' puede ser denominado como cine de la indeterminación.

Cabe mencionar que todo lo expuesto se desprende de nuestra investigación: La configuración de la imagen política en el cine argentino. Puntos de contacto entre el Grupo Cine Liberación y la(s) praxis audiovisuales contemporáneas, sirviendo de resumen para dar cuenta del estado actual de dicha investigación. En la misma hemos fichado la filmografía y bibliografía tanto de Grupo Cine Liberación como de aquellos films contemporáneos que parecen seguir, de algún modo, el camino planteado por el grupo cinematográfico.

UNIDAD | **HISTORIA Y CRÍTICA**

Antes de comenzar con nuestro análisis, es necesario mencionar el documental *Tire Dié* (1960) realizado por Fernando Birri en forma conjunta con sus alumnos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral. Este film da inicio, por un lado, al cine documental moderno y, por el otro, al cine político. Si bien, tal como mencionamos, el cine político existe desde mucho antes, Birri y sus alumnos establecen estética y éticamente el camino a seguir. Domingo Di Núbila escribió lo que se considera el primer libro de historia de cine argentino, en el cual indica, a propósito de *Tire dié* lo siguiente:

Un documental social sobre los barrios miserables donde viven los niños que cada mañana, corriendo junto a los trenes que cruzan el puente sobre el río Salado pide monedas a los pasajeros. Fue el borrador de una película, con demasiadas reiteraciones, cierta tendencia a lo panfletario y gruesas fallas técnicas debidas en buena parte a una cámara vieja y un grabador no sincrónico. Pero expresó por primera vez el fervor cinematográfico de jóvenes del interior y su afán de usar el cine como servicio de la sociedad. (Di Núbila 1959:245)

Este film establece, por un lado, una nueva temática, y por el otro, una nueva forma de abordar lo real. Temáticamente lo que aparece en pantalla son aquellos desplazados, los que viven en la periferia de nuestro territorio, aquellos que no aparecían en los noticieros oficiales de los orígenes de nuestro cine, que se ocupaba de mostrar a la élite gobernante. Salvo el film *El último Malón* (1918) de Alcides Greca, en la Argentina, antes de *Tire Dié*, no encontraremos otras películas que muestren marginales, salvo los casos donde las damas de beneficencia realizan tareas de caridad. No es menor destacar del film la impronta híbrida que cruza ficción y documental, permitiéndonos encontrar una excepción a la regla que nos hace comprender que el cine de la 'indeterminación' encuentra vestigios en los orígenes.

Respecto a *Tire dié*, se construye mediante testimonios, por lo que los realizadores plantean que su género es la 'encuesta social filmada'. A su vez, al principio de la película, una voz over nos presenta el lugar y algunos datos socio-políticos y geográficos. Las fallas que marca Di Núbila acompañan lo que se está mostrando, lo producido por los alumnos refleja su idea, la miseria del pueblo es la miseria del fílmico. La no-sincronía de la voz con la imagen perturba al espectador. De esta forma se da comienzo a una nueva etapa en la cinematografía nacional. Los cineastas comprometidos socialmente se agruparán y realizarán experiencias colectivas. Estas nuevas estéticas se entremezclan con el activismo político, buscan representar la realidad 'tal cual es' y en esa búsqueda el tono paternalista, afirmativo y pedagógico florecerá como herramienta de construcción de sentido. Al ser un film comunitario, la huella autoral se anula, no importa evidenciar los medios de producción, no importa meditar sobre la imagen y mucho menos involucrarse subjetivamente en la película. Se busca darle voz a los sectores populares tratando de ser 'objetivos' con la realidad. La película no solo representa perfectamente el contexto de su época, sino que plantea las bases para las próximas experiencias de cine político-social. En los 60 aparecerá el Grupo Cine Liberación en el campo de la militancia con la película *La*

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

hora de los hornos (1968) donde se pone en escena a la clase obrera peronista como el sujeto fundamental de la historia argentina. Dicho grupo está conformado por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo –quien estudió en la Universidad del Litoral-. La militancia será el puntapié inicial que motivará el hacer cine al cual plantean como 'acto de liberación'.

Parte fundamental de nuestra investigación es delimitar los conceptos utilizados. Hasta ahora hemos hablado de cine político sin decir qué entendemos por ello. Creemos que es necesario esbozar una posible definición que de cuenta del estatuto que conforma este tipo de cine en nuestro país. Ana Laura Lusnich propone dos hipótesis de trabajo para pensar este tipo de cine. La primera corresponde a aquellos films que en diferentes etapas de nuestra historia pregonan

La legitimación del registro documental y del registro ficcional con sustento testimonial; la adhesión a una estética 'miserabilista' (...) la actualización de la polaridad pueblo-opresor y del formato del enemigo en el sistema de personajes; la recurrencia a las locaciones y a los espacios abiertos que exceden y cuestionan los límites de las grandes urbes; la puesta en cuadro del narrador implícito, testigo y partícipe de los acontecimientos. (Lusnich 2009: 33)

Del otro lado se encuentra la forma en la que los directores o colectivos de realizadores se relacionan con la institución cinematográfica y el poder político. Existe una tendencia a realizar las películas en un marco de producción y distribución industrial y, a su vez, existe una tendencia independiente de los poderes que circula por lugares alternativos al poder. Un punto importante para entender la forma de producir 'cine comprometido' en nuestro país es pensar la manera en la que se distribuye la obra y quién la ve. Por otra parte, es necesario distinguir los límites entre el cine político y el cine militante. Consideramos que el concepto que engloba el cine político es más amplio ya que lo político en una película está relacionado con su dimensión formal y la temática. Eduardo Russo parte de la definición de Dana Polan, donde propone que lo político estaría dado en la forma propuesta por el film para dar cuenta de un acontecimiento histórico particular, más que por la temática tratada.

Para el análisis del corpus, realizaremos un desglose formal en base a las propuestas narratológicas de André Gaudreault y François Jost, centrándonos en la construcción de las voces de cada película. Para ello, es necesario definir qué tipo de voces podemos encontrar en el cine, tomando como punto de partida las definiciones de estos autores. La voz, más que acompañar de forma paralela a la imagen, da la posibilidad de desdoblar el relato, facilitando de esta forma contar algo distinto a lo que vemos, lo que los autores llaman doble relato. La voz en el cine posibilita la existencia de un nuevo cuerpo con características propias tales como la altura, la intensidad, velocidad y el timbre. En el cine se piensa la voz respecto al vínculo con el cuerpo que lo emite, existiendo diversas posibilidades: voz in, cuando se vincula la voz al personaje que la emite; voz off, cuando el personaje está fuera del encuadre pero en el espacio contiguo y voz over, cuando los enunciados son producidos por un locutor invisible situado en un tiempo-espacio distinto al de las imágenes de la pantalla. Michael Chion propone hablar de una voz-yo que, cuando se separa del

cuerpo, se convierte en acusmático. La voz off siempre es acusmática al no tener un cuerpo. Por otro lado, llamará auricularización al punto de vista sonoro. Como señalan Gaudreault y Jost, “el sonido fílmico está, en la mayoría de los casos, desprovisto de dimensión espacial, es decir, no está localizado ni lateralizado” (Gaudreault y Jost 1995: 144), lo cual indica que el sonido, la mayoría de las veces, es acusmático. La auricularización puede darse de tres formas diferentes. La interna secundaria ocurre cuando “la restricción de lo oído a lo escuchado está construida por el montaje y/o la representación visual” (Gaudreault y Jost 1995: 146), la interna primaria cuando el sonido remite a instancias no visibles, cuando ciertas ‘deformaciones’ crean una escucha particular, y auricularización cero implica los sonidos que vienen de instancias extradiegéticas.

El camino hacia la muerte del Viejo Reales(1968/1971)de Gerardo Vallejo y Los hijos de Fierro(1975) de Fernando “Pino” Solanas

Nuestra investigación se plantea reflexionar sobre el cine político que desarrolló Cine Liberación como grupo, y sobre las prácticas cinematográficas individuales de sus principales exponentes, Getino, Solanas y Vallejo. En este trabajo específicamente nos centraremos en el film El camino hacia la muerte del Viejo Reales de Gerardo Vallejo y Los hijos de Fierro de Fernando Pino Solanas. Nos proponemos detectar puntos de convergencia y divergencia entre sus obras con el fin de descubrir tanto en sus propuestas estéticas y temáticas como en la forma en que concibieron sus prácticas los rasgos que se proyectan en la cinematografía política y social contemporánea.

Comenzado el rodaje de La hora de los Hornos, Getino y Solanas invitan a participar en la filmación y unirse al Grupo Cine Liberación a Gerardo Vallejo, quien residía en Tucumán y trabajaba en ese momento en el Canal 10 de la televisión provincial. Gerardo Vallejo había egresado en el año 1965 del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral que dirigía Fernando Birri, recibiendo el título de Director de Documentales. Vallejo colaboró en las filmaciones de La hora de los hornos, guiándolos en el territorio del norte de nuestro país. Al respecto, Vallejo señaló que “llevaban una cámara Beaulieu eléctrica de treinta metros y un grabador sincrónico Aber. Desde mi situación todo un lujo. Desde ese encuentro con Solanas y Getino cambiaron todas mis perspectivas hacia el futuro al romperse el aislamiento y la soledad -a nivel cinematográfico- de mi trabajo en Tucumán. La verdad es que a esa película le hacía falta un obrero como yo” (Vallejo 1984:142).Al terminar La hora de los hornos, Vallejo decidió filmar su primer largometraje,El camino hacia la muerte del Viejo Reales, entre los años 1969 y 1971. Tenía un profundo conocimiento de las condiciones laborales de los trabajadores de los Ingenios Azucareros, consideraba que la verdadera cultura estaba protagonizada por aquellos hombres, los más explotados del sistema económico dominante del norte argentino. El cine para Vallejo era una herramienta que le permitía documentar a estos hombres, sus luchas, sus ideales, “hacer lo que no había hecho hasta ese entonces nadie en Tucumán con el cine, un testimonio de la vida de una familia campesina, donde yo creía que estaba la cultura, la posibilidad de una identidad” (Vallejo, 1984:146).El vínculo afectivo que tenía con los campesinos le permitió acercarse a ellos con su cámara prácticamente

UNIDAD | **HISTORIA Y CRÍTICA**

no mediando distancias con lo documentado y contar desde ellos su propia vida, costumbres, ideas, creencias, construyendo un cuadro típico del hombre del campo tucumano. Su propuesta estética estuvo al servicio de la representación del “ambiente popular para arrancarles “su verdad” y el modo de construcción de las escenas facilitan la emergencia de la subjetividad de los protagonistas” (Mestman, 2005:125).

El camino... indaga sobre las condiciones de vida de la familia campesina, los rasgos típicos de su cultura y las consecuencias de la crisis económica del año 1968 que provocó el cierre de los ingenios azucareros generando el empobrecimiento y migración del campesinado tucumano. Se revela la pobreza, la injusticia laboral y las condiciones de vida del pelador de caña, del campesino. El documental se estructura alrededor de la figura del viejo Gerardo Reales y sus hijos Ángel, Mariano y El Pibe. Consta de una introducción y tres capítulos, cada uno de los cuales tiene el nombre de cada hijo. Cada capítulo desarrolla la vida particular de los hijos, sus contradicciones, dudas, reflexiones, que se entrelazan con la del Viejo Reales. Un plano detalle de las manos del Viejo Gerardo Reales armando un cigarrillo de chala da comienzo al documental, luego un primer plano del rostro de viejo que, mirando a cámara, se presenta y nos expresa su peculiar punto de vista sobre la situación laboral del campesino, atosigado por la explotación del patrón.

“Antes era lo mismo que ahora sólo el patrón tiene plata, el obrero sale tirau”, cuenta. Reales cuenta cuál es su ocupación actual, composición familiar, y anécdotas de su niñez. El relato continúa en voz en off mientras la cámara recorre el paisaje del rancho, el patio de tierra en un día lluvioso, los animales de la casa situándonos en su espacio cotidiano. La presentación del Viejo ocurre en dos momentos diferentes que se evidencian por la discontinuidad del vestuario y el espacio pero conservando el tamaño del plano centrado en el rostro del viejo. A continuación, tiene lugar una toma de Reales de espaldas caminando por un sendero de tierra bajo el sol tucumano. Comienzan los créditos y se abre la pantalla con la secuencia del baile rural. Vallejo propone que “el film tiene intencionalmente tres prólogos, uno desde la voz del Viejo Reales que se presenta a sí mismo ante el espectador, otro desde la voz colectiva con unas coplas anónimas cantadas y la presentación-ubicación del autor en el lugar de la escena” (Vallejos, 1984:148). La voz del viejo Reales es única, con ritmo propio, donde es audible la inspiración y la expiración acentuada por el humo del cigarrillo de chala que fuma, la melodía, la entonación y las condiciones específicas de grabación otorgan a la voz del Viejo una singularidad que se distingue de las otras voces del prólogo. Como señala Cangí, “para Vallejo la voz de los pobladores es la marca sonora de la verdad, como la del Viejo Reales que trae a la presencia un mundo que se sitúa más allá de las fronteras visuales”(Cangí 2008: 45).

La segunda voz que integra el prólogo es la canción, la voz colectiva que confirma los temas centrales de la película: la muerte y la finitud de la existencia: “Voy a cantar una copla por si acaso muera yo, porque nosotros los hombres, hoy somos mañana no”. También con la canción nos sitúa en un espacio-tiempo preciso: “Tucumano soy señores, alimentado con pena, mi tierra es caña de azúcar pero solo por fuera”. La copla, también permite visibilizar acontecimientos: “Copla de copla robada, tu robo se ha de saber, por andar de boca en boca no te podrás esconder”. Con la copla se preserva la memoria a través del tiempo: “Con el permiso señores les dejo mi voz para que ande viento arriba y no se muera en mi boca”.

UNIDAD | **HISTORIA Y CRÍTICA**

La tercera presentación en el prólogo está dada por la voz del Grupo Cine Liberación: “Con esta filmación intentamos acercarnos al conocimiento de nuestra propia realidad y lo hicimos a partir del contacto directo y vivo de su protagonista que es nuestro pueblo”, voz over que explicita la intención política del autor argumentando a cerca del mundo histórico y rompiendo la transparencia enunciativa, develando los modos de construcción de la película. Tres voces que se integran en la primera secuencia correspondiente a la introducción. Cada uno tiene a su vez matices diferentes, la voz de Reales “se colorea con las emociones que expresa, y genera a un tiempo y traiciona y traduce estados involuntarios inconscientes del locutor” (Pavis 200: 144). La segunda voz, la voz colectiva, y la voz del Grupo Cine Liberación, presentan un sonido claro y limpio, sin “frituras”, logrado por efecto de la grabación en mejores condiciones de producción. Tal como afirma Pavis, “lo importante en esta manipulación vocal no es describir el protocolo científico de la experimentación, sino explicar las consecuencias dramáticas de la intervención tecnológica” (Pavis, 2000:145). Gerardo Vallejos hace referencia al sonido del film cuando recuerda el rodaje:

El Viejo Reales está lleno de ruidos de cámara, más o menos evidentes y soportables sólo por el valor testimonial de todo el film. Nuestros medios eran tan escasos que para muchas escenas no teníamos ni siquiera un grabador sincrónico. Por lo que después las palabras debían sincronizarse en moviola, pues no coincidían nunca (Vallejos, 1984:85)

Los saltos sonoros en la película quedan integrados en la intimidad lograda con los testimonios. Las coplas además cumplen con la función narrativa de introducir la vida de cada uno de los hijos y de describir sus rasgos fundamentales “Que vida la del Mariano castigar y castigar con el látigo en la mano para lo que guste mandar... Tiene familia de obrero corazón de capataz, que cosa el Mariano, pedazo de animal”. Un caso particular presenta la voz del El Pibe, grabada totalmente en off y editada en sincronía con la imagen. La elección de grabar en off todos los diálogos fue una decisión de Vallejo quién entendía que la voz del Pibe no correspondía a la dura y reflexiva imagen de su rostro. Su voz debía ser otra. En el capítulo El Pibe, Grupo Cine Liberación explicita su apuesta política: de los hijos del Viejo Reales, El Pibe es el que tiene trabajo permanente en el ingenio, es el delegado sindical y se define políticamente peronista. Vallejos construye la vida de El Pibe “lo que pudo ser”. La voz del Pibe es “afín a los dirigentes obreros regionales, un habla también popular pero mediatizada por un discurso más cercano a la experiencia sindical o política”. (Mestman, 2005: 49).

Pasando al análisis del otro film de los 70, cabe recordar que Fernando Pino Solanas nació en Buenos Aires en 1936. Estudió teatro, música y derecho. Fundó en 1969, con Octavio Getino, el Grupo Cine Liberación. Realizó entre 1971 y 1975 Los Hijos de Fierro, que concluye en 1976 en Francia y presenta en Cannes en 1978 con poco éxito. Los hijos de Fierro es una adaptación libre del poema de José Hernández. Solanas ve a Martín Fierro como representante y perteneciente a una clase a la que la oligarquía ganadera arrebató sus tierras y derechos. “Por desplazamiento

UNIDAD | **HISTORIA Y CRÍTICA**

metafórico el Martín Fierro reuniría en sí a los líderes de la liberación nacional, los porteños que lucharon contra las invasiones inglesas, San Martín, Rosas, Irigoyen, y como síntesis de todos ellos la figura de Perón” (Kelly Hopfenblatt, 2011:194) La clase trabajadora situada en el espacio urbano resulta ser la perseguida, como lo fue el Gaucho M. Fierro en el siglo XIX en la pampa argentina. Los enemigos de la clase obrera serán los hombres de La Libertadora, que provocan la proscripción del peronismo y el exilio del líder.

El film presenta una división en tres partes que evidencia la cercanía o lejanía de Fierro. Primero, la ida, exilio de Fierro, los inicios de la resistencia; luego, el Desierto, el movimiento que presenta sus contradicciones internas y provoca temor entre los hijos de Fierro; y, en tercer lugar, la vuelta, donde se concentran sobre el regreso del líder y se consolida la lucha armada.

A través de los tres hijos, Andrés, el mayor, Santiago el menor y Picardía se concentra la información sobre la resistencia, la movilización popular y la lucha armada. Entre las voces se cuenta con una voz over que relata en verso la escritura del Martín Fierro, a veces es también comentarista o se involucra en las andanzas del personaje. A diferencia de El camino hacia la muerte del Viejo Reales no hay primeros planos de Fierro, es un personaje encuadrado en planos generales, no es el protagonista del film ya que sirve como metáfora del pueblo que vendría a ser el verdadero protagonista de la historia. Solanas se vale de recursos cinematográficos y también de elementos del discurso publicitario, televisivos, de la historieta, de la cultura popular, como la murga y la milonga. Hay un distanciamiento que se produce en el uso de recursos como el globo de la historieta para dar a conocer los pensamientos, sentimientos, también la aceleración o el rebobinado de las imágenes, creando una heterogeneidad en la propuesta narrativa.

Las escenas de la milonga develan su carácter como apunta Hopfenblatt, “todo el fragmento es relatado mediante una milonga cantada por Alfredo Zitarrosa, que mantiene la estructura en verso de las voces narradoras y sirve de apoyo lírico poético a la trama” (Kelly Hopfenblatt, 2011:195). Con respecto al aspecto espacio-temporal, Fierro se desplaza en la pampa en soledad, su silueta se dibuja en el paraje desolado en donde ubica al líder exilado. Otro espacio que se explora es el urbano con las fábricas, bares, calles, sindicatos, donde se observan manifestaciones, bailes en las marchas de resistencia reconocibles para los militantes. Se hace uso de archivos de la época, con imágenes del Cordobazo como acontecimiento de gran significación para el movimiento de resistencia y liberación nacional. Las imágenes de archivo se confunden con los personajes de ficción, dificultando la diferenciación de las que pertenecen a la ficción de las pertenecientes al hecho histórico. El riachuelo se extiende en un encuadre que permite ver a lo lejos la ciudad.

Solanas y Vallejo como integrantes del Grupo Cine Liberación se proponen realizar un cine militante en donde práctica y obra se realizan desde un encuadre político partidario, en este caso el peronismo. Cada autor elige un escenario diferente para situar la historia. El espacio en Solanas es el espacio urbano, de la ciudad, que alterna con imágenes del campo. Vallejo desarrolla toda la historia siempre dentro del ámbito rural. Ambos autores toman elementos de la cultura popular, en donde el canto se presenta como la voz narradora que apoya el desenvolvimiento de la trama. Los hijos de Fierro y El camino hacia la muerte del viejo Reales se terminan de montar en

la clandestinidad y fuera del país. En 1971 realizarán Solana, Getino y Vallejo dos largometrajes documentales en base a entrevistas a Perón en Madrid sobre la historia del peronismo: Perón, la revolución justicialista y Actualización política doctrinaria para la toma del poder. Con estos documentales Cine Liberación definió su identidad política y su inserción en el Movimiento Peronista.

Solanas y Vallejo comparten con el Nuevo Cine latinoamericano de fines de los años '60 el espíritu de la denuncia, la influencia del realismo social, el teatro épico brechtiano y el montaje soviético de los años '20, así como el quiebre del Modo de Representación Institucional (Burch, 1995), el uso del cine como arma política y la búsqueda de la identidad nacional que sea reflejada en su cine. Solanas con *Los hijos de Fierro* se enmarca entre el "tercer cine", arte popular y la Nouvelle Vague. Vallejo con *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, en cambio, se ubica más cerca del neorrealismo y de los principios del primer cine soviético.

La Guardería (2015) de Virginia Croatto y Sipo' hi- El lugar del mandurú (2011) de Sebastián Linguardi

En esta instancia vamos a indagar sobre los vínculos que podemos trazar entre la vanguardia política de los años 60 y 70 y el cine político social contemporáneo, qué de aquella época resuena hoy en las decisiones estéticas de los nuevos realizadores, cuál es su relación con la militancia, y cuál es el lugar de las condiciones materiales de realización en la construcción de imágenes políticas. Las películas a analizar centran su mirada en la memoria como tema, siendo este uno de los ejes fundamentales del cine actual que revisa aquel pasado de militancia comentado en los films anteriores.

La memoria como facultad de los seres humanos surge de una necesidad: "lograr la transmisión del conocimiento adquirido por los miembros de una cultura entre distintas generaciones" (Aprea 2015:31). Aprea distingue dos tipos de memorias, las colectivas y las personales, para luego remarcar la importancia de los medios audiovisuales a la hora de construir la memoria contemporánea, considerando a este tipo de mecanismos como "prótesis" que configuran una memoria nacional. Para fines de los 90, el documental subjetivo termina de tomar forma y ganar terreno, por lo que comenzarán a entrecruzarse las memorias personales con las colectivas, buscando dar respuesta al trágico pasado reciente de la última dictadura cívico-militar.

Antes de seguir con nuestro análisis, expondremos los distintos tipos de documentales posibles para lograr enmarcar el corpus fílmico contemporáneo. Bill Nichols establece seis modalidades que no deben ser consideradas como celdas que aprisionan una forma de hacer documental excluyendo a las demás, sino que estas muchas veces se relacionan y se mezclan sin inconvenientes. "En ocasiones las modalidades son algo así como géneros, pero en vez de coexistir como tipos distintos de mundos imaginarios (ciencia-ficción, películas del Oeste, melodramas), las modalidades representan diferentes conceptos de representación histórica" (Nichols 1997:53). Por un lado, está la modalidad expositiva, que generalmente utiliza una voz omnisciente que organiza la información. Estas voces se sustentan en la 'impresión de objetividad' que aparenta tener el cine cargándose así de una autoridad epistémica tal

UNIDAD | **HISTORIA Y CRÍTICA**

que a esa voz que nos guía se la puede denominarla 'voz de Dios'. En el caso de la Argentina, podemos encontrar documentales expositivos como *La República perdida* (1983) de Miguel Pérez, donde hay una voz over que explica al espectador la historia de nuestro país entre los años 1930 y 1976. Esta voz única que todo lo ve, todo lo sabe, es acompañada de material de archivo. El doble relato no busca ampliar la información sino que plantea un camino claro que invita a una construir una memoria colectiva homogénea sin voces que discrepen.

Por otra parte, existe la modalidad observacional, que se relaciona con los adelantos técnicos como las cámaras más livianas que permiten un mayor desenvolvimiento. En esta modalidad, el realizador busca mostrar al mundo sin intervenirlo. Este tipo de documentales "limitaba al realizador al momento presente y requería un disciplinado desapego de los propios sucesos" (Nichols 1997:66). Otra de las modalidades que plantea Nichols es la participativa, donde el realizador interviene dentro del documental de forma directa para movilizar los procesos de los actores sociales. La cuarta modalidad es la reflexiva, "surgió de un deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba la impresión de realidad que las otras tres modalidades transmitían normalmente sin problema alguno"(66). Los realizadores buscan evidenciar la construcción y la impresión de realidad, esto se realiza cuestionando los límites del documental, sus convenciones, los modelos de representación y hasta las temáticas tratadas.

Los dos últimos modos posiblemente sean los que más nos interesen para comprender el cine político social contemporáneo. La modalidad poética es, por su parte, "una forma de representar la realidad en términos de series de fragmentos, impresiones subjetivas, actos incoherentes y asociaciones ambiguas" (103), que recurrirá a una voz over, pero a diferencia de la modalidad expositiva, lo hace de forma flexible, buscando su lírica y hasta su autonomía total respecto al cuerpo que la emite. La última modalidad propuesta por Nichols es el modo performativo. Este tipo de documental quiebra los modos documentales más tradicionales, cuestionando los límites que existen entre ficción y documental. Se desplaza de la tradición documental que pone énfasis en la noción de realidad para recuperar otros elementos como la poesía, el ensayo y el cuerpo del realizador. La voz over también aparece para construir un doble relato que se da al mostrar una voz autónoma de lo que se ve.

Estas dos últimas modalidades –la poética y la performativa- aparecen en los 90 con la crisis político-social, ya que se necesitaba de nuevas formas artísticas que indaguen la realidad, y el documental observacional o expositivo no bastaba para explicar los procesos sociales, por eso se buscará encarar la construcción de las voces desde distintas perspectivas al momento de establecer un relato que se ocupa de configurar una contra-memoria de nuestra nación. El cine contemporáneo utiliza las posibilidades de la voz en el cine para dar cuenta de un coro disonante que discrepe con la objetividad pretendida por el cine anterior. La multiplicidad de voces con características distintas en la altura, la intensidad, la velocidad y el tiempo, se entrecruzan con las voces subjetivas, mezclando así la memoria colectiva con la memoria personal.

Este movimiento lo podemos encontrar en *La Guardería* (2015) de Virginia Croatto. La película está producida por Lita Stantic, quien dirigió a su vez el film *Un muro de*

UNIDAD | **HISTORIA Y CRÍTICA**

silencio (1993), que cuenta una historia ficcional sobre una directora de cine inglesa que viene a la Argentina para filmar un guion basado en un hecho real, la historia de la mujer de un desaparecido durante la última dictadura cívico militar. Resaltamos la importancia del film en la tradición del cine político social en nuestro país, ya que es un momento bisagra donde el cine comienza a buscar nuevas formas por encuadrar lo real, cuestionándolo, recortándolo y entrecruzándolo con la ficción.

La guardería es la ópera prima de Croatto y cuenta cómo en 1978, ante la posibilidad de ingresar al país para realizar una contraofensiva, los Montoneros exiliados en Cuba, al no poder retornar al país con sus hijos, crean una guardería en La Habana donde los niños serían cuidados por otros compañeros. En 1983, con la vuelta de la democracia, la guardería deja de funcionar. Croatto fue parte de ese grupo de niños, por lo cual el relato entra en el campo de lo personal para dar cuenta de una experiencia colectiva. El film se compone en gran parte por los testimonios de aquellos que de chicos pasaron por la guardería. Los testimonios se desencadenan sin aparente intervención, mezclando los sueños, los recuerdos y las maneras que cada uno tiene de narrar una misma experiencia filtrada por la mirada particular.

La película inicia con una cita de un poema de infancia de Osvaldo Lamborghini que dice: "Porque todavía,/ todavía mi infancia/viene a buscarme/con un galope en las piernas/ y en sus labios/ una sonrisa salvaje". La cita aparece sobre un fondo negro que nos abstrae de la relación indicial del cine para luego dar lugar a un ruido que nos recuerda al de un cassette, así nos adentrámos al documental. Luego comenzamos a escuchar una voz over, en la pantalla aparecen distintas imágenes de archivo –vemos en barrio de La Boca, el Riachuelo, y distintas imágenes representativas de la militancia peronista de los 70- con una textura que remite al fílmico. Luego una mujer que fue parte del grupo de niños que vivió en la guardería comenzará a narrar el cuento de Julio Cortázar Autopista del sur, el cual para ella "representa lo que sintió". En el relato cortazariano se cuenta cómo un grupo de gente por casualidad queda varada en un embotellamiento que dura mucho tiempo creando de esta manera cierta cotidianeidad que finaliza una vez que los autos vuelven a circular por la autopista avanzando a un futuro ya incierto que no parece ser, necesariamente, mejor que aquel tiempo muerto compartido con extraños. Luego aparecen los títulos –vemos los nombres del equipo técnico sobre una animación de dibujos de niños-. Una vez finalizados los títulos del film, nuevamente aparecen imágenes de archivo y una voz femenina de una mujer que empieza diciendo que quiere contar cómo "mamita y papito" –aparentemente el audio está dirigido a sus hijos- se incorporaron a la lucha del pueblo. El resto del film va variando entre los distintos testimonios que se mezclan con imágenes y audios de archivo de distintos documental que dan cuenta de la época en la que transcurrieron los hechos. La película finaliza con imágenes de los protagonistas en un jardín tomando mate, mientras hablan y se comentan vivencias del pasado conjunto, vemos algunos niños –sus hijos- para luego ver la guardería en el presente.

En La guardería, la voz se vincula fácilmente al cuerpo que la emite, por lo que el film puede ser pensado como un desencadenamiento de distintas voces que construyen una voz in testimonial. El testimonio pone en crisis la frontera entre la memoria individual y colectiva, ya que se construye un pasado común desde la experiencia subjetiva que se da en cada testimonio y su punto de vista. Los testimonios se

UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

intercalan acentuando, de esta manera, la construcción de un relato coral, es por ello que cada vez que habla una persona no se referencia quién es, salvo una vez finalizado el film donde vemos a los personajes en silencio en el mismo lugar donde fueron realizados los testimonios y un texto da cuenta del nombre de cada uno.

El film de Sebastián Linguardi, *Sipo' hi. Ellugar del manduré* (2011), inicia con una imagen oscura donde se ven dos manos tratando de prender fuego. Mientras vemos esto, una voz comienza a contar una historia que explica el origen del fuego. Es difícil anclar un cuerpo a esta voz. Aquellas manos no son las únicas, ya que en el plano aparecen otras manos que colaboran con la tarea de prender el fuego. De esta manera, podemos pensarla como una voz over que no parte de la diégesis sino que está en otro espacio y tiempo o en una voz off de alguna de las personas que está tratando de prender fuego. Durante el film, muy pocas veces los cuerpos aparecen emitiendo las voces que escuchamos. La voz se 'pasea' libremente por el pueblo, muchas veces vemos quién las emite, pero no en el momento que fueron emitidas, por lo cual hay un desfasaje entre espacio y tiempo. *Sipo' hi...* se propone crear un relato coral que muestra a diferentes personas narrando historias tradicionales del pueblo Wichi, estas personas son pertenecientes a esta comunidad y su relación con dichas historias deriva de una tradición oral que pasa de generación en generación. Mientras que en *La guardería* las voces recuerdan un momento del pasado real, en *Sipo' hi...* las voces dan cuenta de un pasado mítico.

Esta es la tercer película de Linguardi y cuenta cómo Gustavo Salvatierra se propone junto al director realizar un documental en el impenetrable chaqueño que relate de qué modo Salvatierra, cansado de la ciudad, regresa a *Sipo' hi* donde recopilará los relatos orales de su pueblo junto a su compañero Félix. Para Linguardi, el relato oral no encaja ni en la ficción ni en el documental sino en un entre, espacio intersticial que se escabulle en medio de la dicotomía generada por la hibridación: es en esa fisura donde se esconde la película. Al finalizar el film, aparece Salvatierra sentado frente a una computadora nombrando a cada una de las personas que aparecieron en la película. Salvatierra se pregunta: "¿está bien lo que hago?". Y luego agrega: "¿los relatos de Takjuaj¹ se cuentan sin imagen en blanco y negro?". Tras esta escena, varias voces de los personajes que el espectador observó en la película cuentan distintas aventuras de Takjuaj mientras la pantalla permanece negra. Esta decisión formal de construcción problematiza nuestras categorías porque estamos viendo nada más que el vacío, la nada misma, y de esa nada parten las voces como único anclaje. Lo real del film se potencia en este momento, cuando menos datos tenemos de esa realidad, porque el espectador queda frente al poder de la imaginación que genera escuchar estos relatos, no hay encuadre que los contamine.

Linguardi no se muestra en la película de forma directa, ni su cuerpo ni su voz aparecen, y lo mismo sucede en la película de Croatto, tal como vimos, donde se presentan los personajes una vez finalizado el film. En ninguna de las dos películas los directores aparecen de forma clara –no los vemos ni siquiera en el caso de Croatto, que es participe del hecho narrado, salvo en el final cuando están todos juntos en un jardín. *Sipo' hi...* puede pensarse como un documental cercano a las

1-Takjuaj es una divinidad, un dios del pueblo Wichi.

experiencias poéticas y performativas que cuestionan los límites entre ficción y documental, por lo cual la entendemos como un cine de la indeterminación. Como vemos, encerrar a la película en una categoría es oprimirla y realizar un ejercicio tirano, pero es necesario mencionar una última posibilidad que nos permite no solo acercarnos al film sino entenderlo desde una tra(d)ición.

Conclusiones

Este recorrido que parte del cine y la teoría de los integrantes del Grupo Cine y Liberación y finaliza con las propuestas contemporáneas –pasando por los 80 tomando como caso fílmico *La República perdida*– nos sirve para comprender los puntos en contacto entre distintos momentos históricos del cine político social argentino. La experiencia expuesta en *Sipo’hi...*, donde se va a buscar una voz olvidada de la periferia nacional, nos recuerda a Vallejos, a quien podemos marcar como antecedente a la propuesta de Lingiardi. *Sipo’hi...* puede ser entendida como una etnografía experimental. Sí la etnografía busca tener una relación directa con lo real, pretendiendo un objetivismo en la observación, la etnografía experimental busca acercarse a esa realidad social desde la innovación formal. El film de Croatto, por su parte, recurre al testimonio clásico que resalta la importancia de los cuerpos que narran, ya que fueron los cuerpos que las vivieron realmente en un pasado que construimos gracias a lo que cuentan y como lo cuentan.

Del análisis realizado observamos que, a diferencia de los grandes relatos nacionales que buscan construir una memoria colectiva universal–como en la *La República perdida*–, las películas trabajadas, pertenecientes a distintos contextos históricos, buscan quebrar el relato oficial, intentando contraponer a la mirada mediático-hegemónica nuevos puntos de vista disidentes como lo son los relatos periféricos de una cultura olvidada por los medios, o los relatos de aquellos que vivieron un hecho del pasado que es necesario reconstruir, repensar y transmitir a las próximas generaciones.

Otro punto a tener en cuenta al pensar nuestro corpus fílmico es el carácter coral de las películas, ya que todas expresan una voluntad que sobrepasa la mirada individual de los realizadores. Los films contemporáneos se ocupan de indagar grupos humanos, mientras que los films de Vallejos y Solanas puntualizan en voces individuales que representan la voz colectiva –por un lado la voz de Martín Fierro, y por el otro la voz del viejo Reales.

La película de Vallejos y la de Lingiardi pueden pensarse de forma conjunta ya que en las dos se busca darle voz a los olvidados de nuestra nación. Por otra parte, en el film de Solanas y el de Croatto se despliega un coro que da cuenta de la historia argentina, y es por ello que en ambas películas se utiliza material de archivo que el espectador puede reconocer –sea del Cordobazo o de distintas manifestaciones del movimiento peronista. Estos ‘coros’ muestran que la patria se construye también con las voces de aquellos otros, los olvidados, los desplazados. Voces que buscan resonar en el espectador para que este realice un ejercicio que desande el camino trazado por la memoria hegemónica, bifurcarlo y encontrando nuevas posibilidades en la disonancia del coro patrio.

Bibliografía

- APREA, G. (2015). Documental, testimonios y memorias. Buenos Aires: Manantial.
- BURCH, N. (1995). El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del Lenguaje cinematográfico). Madrid: Cátedra.
- CANGI, A. (2007). El rostro en el documental como drama político. En: Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino. (p.35-50) Buenos Aires, Librería.
- CHION, M. (1993), La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México.
- GAUDREAU, A. y Jost, F. (1995). El relato cinematográfico. Cine y narratología. Barcelona: Paidós.
- DI NUBILA, Domingo. (1959). Historia del cine argentino. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- KELLY HOPFENBLATT, A. (2011): "Formulaciones en torno a las representaciones del peronismo en el cine de Fernando Solanas (1971-1975)". En: Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009) (p185-203), Buenos Aires, Nueva Librería.
- LUSNICH A.. (2011) El cine político y social en la Argentina entre 1969 y la actualidad. En: Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009). (23-42) Buenos Aires: Nueva Librería.
- LUSNICH, A. y Piedras P. (ed) (2010), Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009), Buenos Aires, Nueva Librería.
- MESTMAN, M. (2008), "Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional, Cine Liberación y Movimiento Peronista". En Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino. (57-84) Buenos Aires, Librería
- MESTMAN, M. (2005): "Los hijos del Viejo Reales, la representación de lo popular en el cine político" En: Cuadernos de Cine Argentino N° 1. Modalidades y Representaciones de sectores sociales en la pantalla. (p 37-57) Buenos Aires. INCAA.
- NICHOLS, B. (1997) La representación de lo real. Barcelona: Paidós.
- STAM, R. (2001) Teorías del cine. Una introducción. Barcelona: Paidós.
- PAVIS, P (2000) El análisis de los espectáculos. Buenos Aires, Paidós.
- RUSSO, Eduardo A. (2007) "Ausencia, separación y distancia Gombrowicz o la seducción de Alberto Fischerman" En: Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino. (P107-121). Buenos Aires, Librería.
- Vallejo, G. (1984), Un camino hacia el cine. Córdoba, El Cid Editor.

Filmografía

- Birri Fernando. Tire Dié (1960)
- Croatto Virginia. La guardería (2015)
- Greca Alcide. El último malón (1918)
- Lingiardi Sebastián. Sip'ohi, el lugar del manduré (2011)
- Pérez Miguel. La República perdida (1983)
- Solanas 'Pino' Fernando. Los hijos de Fierro (1973-19975)
- Vallejo Gerardo. El camino hacia la muerte del viejo Reales (1969-1971)